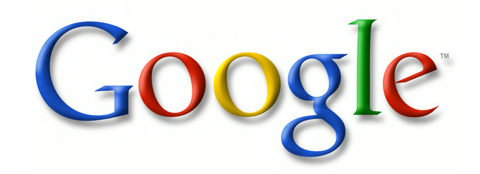



Google

Bildliche Darstellung

des

Systems der Tonarten.

Oder:

Gedächtnisstafel zur Versinnlichung
der Tonarten, ihrer Harmonien, Modulationen
und Verwandtschaften;

basirt

auf die musikalische Kompositionslehre
des Herrn Professor **Dr. Marx.**

Zum Gebrauch in Schulen, für Lehrer
der Musik, zur Unterstützung des eignen Studiums und
für angehende Komponisten.

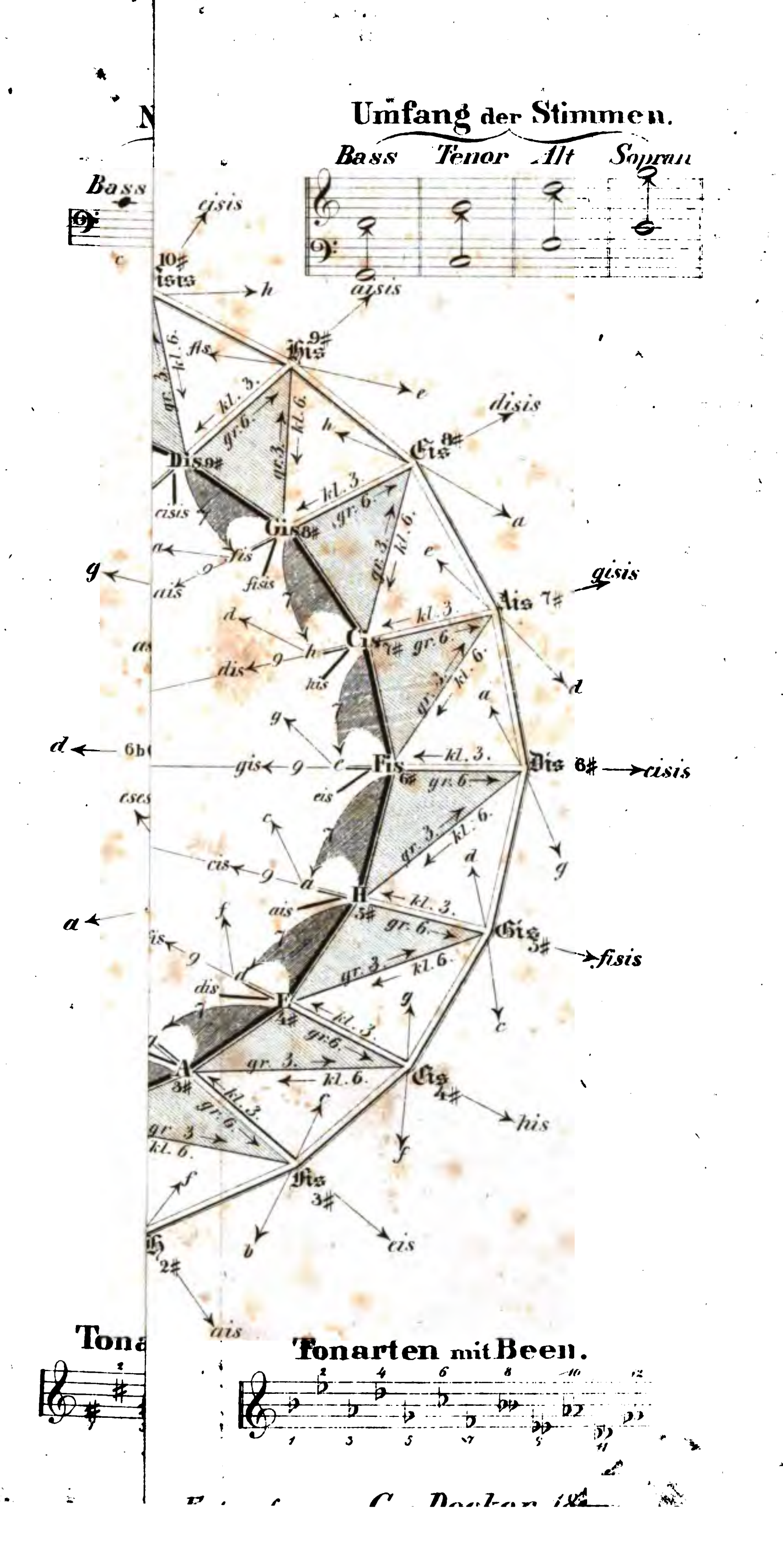
Entworfen

von

C. v. Decker.

Mit einer lithographirten Zeichnung.

Berlin, Posen und **Bromberg.**
Bei Ernst Siegfried Mittler.
1838.


Umfang der Stimmen.
Bass
Tenor
Alt
Sopran
Bass
cisis
10#
aisis
9#
His
disis
8#
Eis
Dis 9#
Gis 8#
gisis
Ais 7#
Cis 7#
Fis 6#
Dis 6#
cisis
H 5#
Gis 5#
fisis
E 4#
A 3#
Cis 4#
his
Fis 3#
eis
H 2#
ais
kl. 3.
gr. 6.
gr. 3.
kl. 6.
Tonarten mit Been.

Sr. Wohlgeboren

dem

Herrn

Adolph Bernhard Marx

Professor und Doktor der Musik, auch Musikdirektor an der Königl.
Friedrich - Wilhelm - Universität zu Berlin,

aus wahrer Hochachtung

und

dankbarlicher Anerkennung

für das

von ihm verfasste gehaltvolle Werk:

Die Lehre

von der

musikalischen Komposition

mit eigenthümlicher Werthschätzung

zugeeignet

vom Verfasser.

System der Tonarten.

Zweck der bildlichen Darstellung.

Jede Kunst hat ihren technischen Theil, den der Ausübende vollständig in seiner Gewalt haben muss, wozu — nächst natürlichem Geschick — ein gutes Gedächtniss und viel Uebung gehören. Man hat vielfältig den Versuch gemacht, dem Gedächtniss dabei zu Hülfe zu kommen, und nichts anderes als ein solcher ist diese „bildliche Darstellung des Systems der Tonarten.“

Ein sogenannter fauler Knecht hat für den Meister gar keinen Werth, und für den Jünger nur so lange, bis dieser hinreichende Uebung erworben hat. So zum Beispiel blickt der vollendete Rechenmeister mit tiefer Verachtung auf das Einmaleins zurück, das für den Knaben eine hochwichtige Tabelle war. Aehnlich verhält es sich in der Musik. Für den Meister eine Tabelle auszuarbeiten, wie dieser oder jener Akkord heisst, wäre lächerlich, aber dem angehenden Komponisten — oder noch allgemeiner gesprochen, dem mit der Musik sich beschäftigenden Dilettanten — eine entsprechende Tabelle oder wie es hier geschehen ist, eine bildliche Tafel, welche alle für die Praxis brauchbaren Akkorde und noch manches andere Nützliche enthält, an die Hand zu geben, dürfte weder zwecklos noch überflüssig seyn. Ich berufe mich dabei auf das Urtheil eines Jeden, der die Musik erlernt hat; er wird sich sehr wohl einer Zeit er-

innern, wo der technische Theil der Musik ihm viel Kopfzerbrechens gemacht und ihn zu manchem mühsamen Aufbau der Töne gezwungen hat, eine Mühe, die ihm sehr erleichtert gewesen wäre, wenn er eine solche „bildliche Darstellung“ von dem System der Tonarten gehabt hätte. Mir ist es wenigstens so ergangen. Das Aufsuchen und Aufbauen der Akkorde, das Ausmessen der Intervalle, und manches andre Technische, was im Ueberfluss an der Musiklehre haftet, war mir so langweilig und zeitraubend, dass ich unwillkührlich auf den Gedanken kam, mir Tabellen darüber auszuarbeiten. Aber diese Tabellen wurden mir bei der grossen Anzahl der Tonarten bald zu voluminös, und ich machte den Versuch, sie bildlich — also anschaulich — zu konstruiren, woraus denn zuletzt eine Figur entstand, wie die beiliegende Tafel sie zeigt. Diese Tafel ist mir bei meinen musikalischen Arbeiten von grossem Nutzen gewesen, und noch heute mache ich davon Gebrauch, wenn es sich um einen verwickelten Akkord in einer schwierigen Tonart handelt.

So viel über den Zweck und Nutzen der Tafel. — Ich wiederhole, dass, wer das ganze System der Tonarten mit allen vielfachen Verzweigungen vollkommen im Kopfe hat, meine Tafel ganz und gar entbehren kann, aber dass, wer kein solch eminentes Gedächtniss besitzt, wie es unabweislich dazu gehört, recht oft Gelegenheit finden wird, von ihr Gebrauch zu machen.

Erklärung und Gebrauch der Tafel.

Einem Musikverständigen braucht die Tafel eigentlich gar nicht erklärt zu werden, und der blosse Anblick wird hinreichen; allein dem Dilettanten dürften einige Fingerzeige über Einrichtung und Gebrauch nicht unwillkommen seyn.

Man kann das System der Tonarten auf vielerlei Weise zusammenstellen, und jeder Schriftsteller folgt darin seiner eignen; begreiflich trägt aber Einer das System, und namentlich den Abschnitt der von den Akkorden handelt, fasslicher und klarer vor als ein Anderer. Folge ich nun meiner Ansicht, so muss ich freimüthig gestehen, dass der Gang, den Herr Professor Dr. Marx in seiner Lehre von der musikalischen Komposition (Leipzig 1837.) gewählt, mich am meisten angesprochen hat; wenn ich also bei Erklärung meiner Tafel den nämlichen Gang wähle, so folge ich darin nur meiner Ueberzeugung. Da nun ferner anzunehmen ist, dass das genannte vortreffliche Werk, seiner grossen praktischen Brauchbarkeit wegen, sich bald in den Händen eines jeden Musikbeflissenen befinden wird, so weit die deutsche Zunge reicht, so ist dies ein Grund mehr, dem vom Herrn Professor Dr. Marx gewählten Gange zu folgen.

I. Allgemeine Einrichtung der Tafel.

§. 1.

Die Tafel enthält zwei Kreislinien, eine innere (schwarze) und eine äussere (weisse). Statt des Kreises ist die elliptische Form gewählt worden, um ein gefälligeres und bequemeres Format zu gewinnen.

§. 2.

Jede Kreislinie ist in 24 Theile getheilt, die Theilungspunkte sind in gewissen Richtungen durch Linien verbunden (was die kleinen Pfeile näher angeben), und an den Endpunkten dieser Linien stehen Buchstaben, welche einen Ton bezeichnen; auch sind gewisse Flächen schraffirt worden, um einzelne Harmonien übersichtlicher hervortreten zu lassen. Der Zusammenhang dieser Linien, Buchstaben und Flächen wird später am gehörigen Ort speziell erklärt werden.

§. 3.

Als eine Zugabe befinden sich oben in der linken Ecke die Notenschlüssel, und zwar die üblichsten für Bass, Tenor, Alt und Diskant. Um das Verhältniss der Stimmen durch die Schlüssel anschaulich zu machen, ist das gemeinschaftliche *c* auf die nämliche Linie gestellt worden, weshalb die Notenzeilen staffelförmig erscheinen.

§. 4.

Als eine zweite Zugabe befindet sich oben in der rechten Ecke eine anschauliche Darstellung des Umfangs der Stimmen, davon jede bekanntlich 12 Töne enthält. Der Umfang jeder Stimme ist von ihrem tiefsten Ton bis zu ihrem höchsten durch einen kleinen Pfeil bezeichnet, und um das Bild übersichtlicher zu machen, sind nur die beiden gewöhnlichsten Schlüssel — Bass- und Violin-Schlüssel — angewendet worden. Man sieht,

dass der Alt eine Oktave höher steht als der Bass, und der Sopran eine Oktave höher als der Tenor.

§. 5.

Wieder als eine Zugabe befinden sich unten die Vorzeichnungen, und zwar links für die Tonarten mit Kreuzen, und rechts für die mit Been. Die Ziffern zeigen an, wie die Vorzeichnungen der Reihe nach auf einander folgen; z. B. das erste Kreuz steht vor *f*, das zweite vor *c*, das dritte vor *g* etc.; das erste Be steht vor *h*, das zweite vor *e*, das dritte vor *a* u. s. w.

II. Tonarten.

§. 6.

Die innere (schwarze) Kreislinie enthält die Dur-Tonarten, und die äussere (weisse) die Moll-Tonarten. Die erstern sind mit einem grossen lateinischen Buchstaben, die letzteren mit einem grossen deutschen bezeichnet, auch ist jedesmal die Vorzeichnung dabei geschrieben, was an sich klar ist.

§. 7.

Von den 48 Tonarten sind *C* Dur und A Moll als Normal-Tonarten — die erstere für Dur, die letztere für Moll — unten in die Mitte der Kreislinien gestellt worden. Von hier laufen alle 24 Tonarten mit Kreuzen rechts herum in Quinten steigend, und zwar:

a. die Dur von *C* über *G*, *D*, *E* . . bis *His*
b. die Moll von A über E, H, Fis . . bis Gisis

Und die 24 Tonarten mit Been laufen von der Mitte aus links herum in Quarten steigend (in Quinten fallend) und zwar:

c. die Dur von *C* über *F*, *B*, *Es* . . bis *Deses*
d. die Moll von A über D, G, C . . bis Bbe.

Die innere (schwarze) Kreislinie soll daher von nun an die Durlinie, und die äussere (weisse) die Molllinie genannt werden.

§. 8.

Beide Kreislinien laufen parallel, und zeigen dadurch auf eine anschauliche Weise die gegenseitigen Parallel-Tonarten an, und da jeder Durbuchstabe durch eine (offne) Linie mit seinem korrespondirenden Mollbuchstaben verbunden ist, so zeigt ein Blick, was jedes Dur zum Moll und jedes Moll zum Dur hat. Zum Beispiel:

C Dur hat 𝔄 Moll, und 𝔄 Moll hat *C* Dur
G „ „ 𝔈 „ „ 𝔈 „ „ *G* Dur

u. s. w. Zum Ueberfluss sind auch bei den Mollbuchstaben die Vorzeichnungen geschrieben, woraus man ersieht, dass jedes Dur mit seinem parallelen Moll einerlei Vorzeichnung hat.

§. 9.

Da die grossen Buchstaben rechts herum in Quinten steigen, so wird auch jeder von seinem Nachbar zur Rechten dominirt und dominirt seinerseits den Nachbar zur Linken. Z. B. *C* wird von *G* dominirt, und ist zugleich Dominant von *F*; *G* wird von *D* dominirt, und dominirt seinerseits *C* u. s. w. — Das Nämliche gilt bei den Parallel-Tonarten. 𝔄 wird von 𝔈 dominirt, und ist seinerseits Dominant von 𝔇; 𝔥 ist Dominant von 𝔈, und 𝔈 ist wieder Dominant von 𝔄 u. s. w.

§. 10.

Um nun die Tetrachorde in jeder Tonart zu erfahren, darf man nur den Nachbar zur Rechten und Linken betrachten. Von *C* linkerhand bis *F* zeigt das erste Tetrachord oder die erste Tonmasse, die von der To-

nika *C* ausgeht und in der Unterdominante *F* ihren Gipfel erreicht (*c. d e. f.*). Von *G* linkerhand bis *C* zeigt das zweite Tetrachord oder die zweite Masse, die von der Dominante *G* aus- und zur Tonika *C* zurückgeht (*g. a. h. c.*). Was hier für *C* Dur gilt, gilt für alle übrigen Tonarten, sowohl Dur als Moll, für die letztern jedoch mit einer Einschränkung, von der später (§. 16.) die Rede seyn soll Im Allgemeinen bezeichnen also drei neben einander stehende grosse Buchstaben, z. B.

F — *C* — *G*

die Grenzen (*f* und *g*) der um ihre Tonika (*c*) sich herumbewegenden Tonleiter.

III. Intervalle.

§. 11.

Von jedem Durbuchstaben führt eine schräge Linie als Diagonale abwärts zur Molllinie und ist mit gr. 3 —➤— beschrieben Sie zeigt die grosse Terz an; und umgekehrt von einem Mollbuchstaben schräg zur Durlinie zurück, zeigt die mit —◄— kl. 6. beschriebene Linie die kleine Sexte an. Z. B.

G — 𝔥 (*g* — *h*) die grosse Terz von *g*.

𝔥 — *G* (*h* — $\bar{g}$) die kleine Sexte von *h*.

§. 12.

Von jedem Mollbuchstaben steigt eine (offne) Linie zum korrespondirenden Durbuchstaben, und ist aufwärts mit kl. 3 —➤—, abwärts aber mit —◄— gr. 6 beschrieben. Das heisst, analog dem Vorigen, z. B

𝔈 — *G* (*e* — *g*) die kleine Terz von *e*.

G — 𝔈 (*g* — *e*) die grosse Sexte von *g*.

Man sieht, dass in dieser Anordnung der Zeichnung ein gewisses System beobachtet worden ist, nämlich:

Alle grossen *) Intervalle muss man in der Durlinie aufsuchen, und alle kleinen oder verminderten in der Molllinie.

§. 13.

Da nun die Dominante eines Tones zugleich seine Quinte, die Unterdominante aber seine Quarte ist, und wir die erstere bereits kennen, so folgen wir demselben Prinzip, d. h. von drei beliebigen neben einander stehenden Tönen, z. B.

F — *C* — *G*
oder D — A — E

ist der Ton zur Rechten die Quinte und der zur Linken die Quarte, und zwar in beiden Fällen die grosse (reine).

Die kleinen (zweideutigerweise verminderten genannt) suchen wir dagegen unserm System zufolge in der Molllinie auf, und hier gewahren wir, dass jeder Mollbuchstabe durch zwei kurze schräge Linien gekreuzt ist, von denen die eine aufwärts gehende sich auf die Quinte und die andere abwärts gehende sich auf die Quarte bezieht. Z. B. die Pfeillinien A —➤ *es*, E —➤ *b*, H —➤ *f* etc. zeigen an, dass *es* die kleine Quinte von *a*, *b* die kleine Quinte von *e*, *f* die kleine Quinte von *h* ist etc. Und ähnlich zeigen die Pfeillinien *des* ◄— A, *as* ◄— E, *es* ◄— H etc. an, dass *des*, *as*, *es* etc. die kleinen Quarten von *a*, *e*, *h* etc. sind.

---

*) Von einigen Schriftstellern werden die grossen Intervalle auch reine genannt.

§. 14.

Oben über jedem grossen Durbuchstaben steht ein kleiner, welcher die kleine oder Hauptseptime des Tons anzeigt und linkerhand daneben am Endpunkte der kurzen schwarzen Linie, steht ebenfalls ein Buchstabe, der die grosse Septime oder den siebenten Ton der Tonleiter anzeigt. Also das *b* über *C*, das *f* über *G*, das *c* über *D* etc. zeigen an, dass *b*, *f*, *c* etc. die Hauptseptimen von *C*, *G*, *D* etc. sind; die daneben stehenden *h*, *fis*, *cis* etc. sind dagegen die grossen Septimen (das sogenannte Subsemitonium) jener Töne.

§. 15.

Noch einen Schritt weiter nach dem Innern findet man einen kleinen Buchstaben, zu dem man über die Ziffer 9 gelangt; er zeigt die jedesmalige grosse None (grosse Sekunde), und rechts daneben zeigt der nächste Buchstabe die jedesmalige kleine None (kleine Sekunde) an. Also z. B. von *C* sind *d* oder *des*, von *G* sind *a* oder *as*, von *D* sind *e* oder *es* u. s. f. die grosse und kleine None der Töne *c*, *g*, *d* etc.

§. 16.

Endlich führt von jedem Mollbuchstaben eine Pfeillinie abwärts zu einem kleinen Buchstaben, der den jedesmaligen Vorhalbton der Oktave, oder mit andern Worten die siebente Stufe der Tonleiter für Moll anzeigt, und bekanntlich im Widerspruch mit der Vorzeichnung steht. So z. B. steht unter 𝔄 ein *gis*, unter 𝔇 ein *cis* etc., obgleich *gis* und *cis* nicht in der Vorzeichnung von 𝔄 Moll und 𝔇 Moll liegen. Dieser Ton *gis*, *cis* etc. ist nichts anders, als die grosse Septime, wie wir sie bei den Dur kennen gelernt und oben am Endpunkt der kurzen schwarzen Linie neben die Haupt- oder kleine Septime gestellt haben.

§. 17.

Obzwar hiernach die Intervalle deutlich aus der Zeichnung zu ersehen sind, so gestatten wir uns doch einen Rückblick, und zwar beispielsweise für den Ton *c*.

1) die Tonika *c*; bezeichnet durch den grossen Buchstaben *C* in der Durlinie, oder 𝕮 in der Molllinie.

2) die grosse Terz: *c* — *e*; von *C* schräg abwärts nach 𝕰.

3) die kleine Terz: *c* — *es*; von 𝕮 aufwärts nach *Es*.

4) die grosse Quarte: *f*; von *C* zum Nachbar *F* zur Linken.

5) die kleine Quarte: *fes*; von 𝕮 (in der Molllinie) die Pfeillinie abwärts nach *fes*.

6) die grosse Quinte: g; von *C* zum Nachbar *G* zur Rechten.

7) die kleine Quinte: *ges*; von 𝕮 die Pfeillinie aufwärts nach *ges*.

8) die grosse Sexte: *a*; von *C* grade herunter nach 𝕬.

9) die kleine Sexte: *as*; von 𝕮 schräg hinauf nach *As*.

10) die Haupt- oder kleine Septime: *b*; steht zunächst über der Dur-Tonika *C*.

11) die grosse Septime: *h*; steht links neben der kleinen Septime *b*, und ausserdem unter der Moll-Tonika 𝕮.

12) die beiden Nonen: *d* und *des*; stehn über der Hauptseptime *b*, und sind zugleich die beiden Sekunden.

§. 18.

Die übermässigen und doppelt verkleinerten Intervalle sind absichtlich aus der Zeichnung weggelassen,

weil sie diese sehr überflüssig verweitläuftigt haben würden; sie werden bekanntlich durch Zusatz oder Weglass der Silben *is* oder *es* benannt.

IV. Akkorde.

§. 19.

Ein Akkord ist bekanntlich ein terzenweiser Aufbau von Tönen. Da wir nun sämmtliche Intervalle in der Zeichnung aufzusuchen bereits gelernt haben, so ergiebt sich daraus der Aufbau der Akkorde von selbst. Man merke noch, dass jeder Akkord, der mit einer grossen Terz anfängt, auch in der Durlinie seinen Sitz haben, folglich dort aufzusuchen seyn wird, und eben so jeder mit einer kleinen Terz anfangende Akkord in der Molllinie.

§. 20.

Als Beispiel wählen wir den Ton *c*, und zwar zuerst als Dur-Ton. — Von *C* anfangend, steigen wir schräg zur grossen Terz 𝕰 herunter, von da wieder eine kleine Terz zur Quinte *G* hinauf, und erhalten den grossen (tonischen) Dreiklang

c — e — g.

Anmerkung. Des leichtern Ueberblicks wegen ist das Dreieck, welches den grossen Dreiklang anzeigt, licht schraffirt worden, das daneben liegende und den kleinen Dreiklang anzeigende aber weiss gelassen.

§. 21.

Folgen wir von *G* der gekrümmten Linie über die Ziffer 7 zur Hauptseptime *b*, so erhalten wir einen Dominantakkord auf den Ton *c*.

c — e — g — b.

§. 22.

Wenden wir uns von *G* nicht zur Hauptseptime *b*, sondern noch einmal schräg abwärts nach 𝔥, so erhalten wir in

c — *e* — *g* — *h*

einen sogenannten grossen Septimenakkord auf *c*.

§. 23.

Gehen wir vom Dominantakkorde (*c* — *e* — *g* —*b*) einen Schritt weiter nach *d* oder *des*, so erhalten wir die beiden Nonenakkorde auf *c*

c — *e* — *g* — *b* — *d* oder
c — *e* — *g* — *b* — *des*.

§. 24.

Lassen wir jetzt den Grundton *C* weg und beginnen mit dem nächsten Ton *e*, so finden wir diesen Ton als 𝔈 in der Mollinie, was uns deutlich zeigt, dass nunmehr Akkorde eintreten, welche nicht mehr mit grossen, sondern mit kleinen Terzen beginnen. Die nächsten drei Töne 𝔈, *G*, *b* auf unserer vorigen Bahn zeigen uns den verminderten Dreiklang

e — *g* — *b*

der nichts weiter ist, als ein Dominantakkord mit ausgelassenem Grundton (*c*). Fügen wir, einen Schritt weiter gehend (über die 9), den Ton *d* hinzu, so erhalten wir den Septimenakkord

e — *g* — *b* — *d*

der aus kleiner Terz (*e* — *g*), kleiner Quinte (*e* — *b*) und kleiner Septime (*e* — *d*) besteht, der nichts weiter ist, als ein grosser Nonenakkord mit ausgelassenem Grundton (*c*), dem Herr Professor Marx keinen besondern Namen giebt, den aber Herr G. Weber einen Septimenakkord mit kleiner Quinte nennt.

§. 25.

Fügen wir dem verminderten Dreiklange *e* — *g* — *b* nicht wie vorher über die 9 gehend, die kleine Septime *d* bei, sondern die daneben stehende verminderte Septime *des*, so erhalten wir den verminderten Septimenakkord

e — *g* — *b* — *des*

der zwar, wie der vorige, eine kleine Quinte (*e* — *b*), allein die merkwürdige Eigenschaft hat, dass er aus lauter kleinen Terzen (*e* — *g*; *g* — *b*; *b* — *des*) besteht, eigentlich aber weiter nichts ist, als ein kleiner Nonenakkord mit ausgelassenem Grundton (*c*).

Im Allgemeinen ist zu merken, dass man bei irgend welchem Akkorde, dessen eigentlicher Grundton ausgelassen ist, diesen ausgelassenen Grundton jedesmal schräg aufwärts von der Mollinie linkerhand suchen muss. Z. B. in dem so eben gefundenen verminderten Septimenakkorde *e* — *g* — *b* — *des* ist der eigentliche Grundton *C*, und liegt links aufwärts in schräger Richtung vom scheinbaren Grundton *e* (𝔈).

§. 26.

Hiermit wäre der Ton *c* als Durton abgefertigt, und wie die Akkorde sich auf *C* aufgebaut haben, lassen sie sich nach Anleitung der Zeichnung auf jeden andern Grundton der 24 Tonarten auf der Durlinie aufbauen, so dass z. B. die Töne

Cis — 𝔈𝔦𝔰 — *Gis* — *h* — *d*

eben so gut den kleinen Nonenakkord auf *cis* anzeigen, wie die Töne

C — 𝔈 — *G* — *b* — *des*

diesen nämlichen Akkord auf den Ton *c*, und dies eine Beispiel möge für alle gelten.

§. 27.

Betrachten wir jetzt den Ton *c* als Mollton. — Von C (in der Mollinie) ausgehend, steigen wir grade zur kleinen Terz *Es* hinauf, von da wieder eine grosse Terz schräg herunter zur Quinte G, und erhalten den kleinen (tonischen) Dreiklang

c — *es* — *g*

eingeschlossen vom weissen Dreieck C. *Es*. G.

§. 28.

Von G wieder herauf nach *B* zu gehen, um einen Septimenakkord (*c* — *es* — *g* — *b*) zu bilden, ist in C Moll unstatthaft, weil C Moll trotz der Vorzeichnung von 3 Been den Ton *b* gar nicht hat, was uns das unter C am Ende der Pfeillinie stehende *h* anzeigt. Dagegen steht uns frei, wenn der Grundton *c* nicht die Tonika in Moll, sondern in irgend einer Dur-Tonart eine andere Stufe bezeichnet (z. B. in *Es* Dur die sechste Stufe, oder in G Moll die vierte), die einen kleinen Dreiklang verlangt, demselben einen vierten Ton als Septime beizufügen und erhalten dann in unserm Beispiel

C — *Es* — G — *B*

einen Akkord, den Herr G. Weber den weichen Septimenakkord oder weichen Vierklang nennt, wie z. B. der weiche Vierklang

D — *F* — A — *C*

auf der zweiten Stufe (*d*) in *C* Dur.

§. 29.

Kehren wir für einen Augenblick zum Dominantakkorde zurück, weil er so sehr wichtig ist. Wir haben vorher den Akkord

C — E — *G* — *b*

gefunden, das war zwar ein Dominantakkord auf den

Ton *c*, aber nicht in der **Tonart** *C*. Wo müssen wir also den letzteren suchen? Offenbar auf der Dominante von *C*, also bei dem Nachbar **zur Rechten**, bei *G*. Nun wandeln wir analog den vorigen Weg über die Töne *G*, *H*, *D*, *f*. und erhalten den Akkord

g — *h* — *d* — *f*

als einen Dominantakkord, zwar auf den Ton *g*, aber in der Tonart *C* Dur (*C* Moll). Wollten wir z. B. den Dominantakkord in der Tonart *F* wissen, so würden wir von *F* zum Nachbar **rechts**, zum Ton *C* gehen, und erhielten hier in den früheren Tönen *C* — *E* — *G* — *b* den gewünschten Dominantakkord (*c* — *e* — *g* — *b*) für die Tonart *F* u. s. w.

Anmerkung. Der leichten Uebersicht wegen sind die auf den **Dominantakkord** sich beziehenden Töne durch die dunkel schraffirte Fläche hervorgehoben, so dass beide Dreiecke — das helle und dunkle — zusammengenommen den ganzen Dominantakkord anzeigen, z. B. *G* - *H* - *D* - *f*

§. 30.

Obzwar die mechanische Einrichtung der Zeichnung Behufs Aufsuchung der Akkorde durch die vorigen Beispiele ganz klar geworden seyn wird, so möge hier doch zum bessern Verständniss eine kurze Anleitung folgen, wie sich sämmtliche Akkorde auf allen sieben Tönen einer beliebigen Tonleiter durch Hülfe der Zeichnung mit **vollständiger Sicherheit** ermitteln lassen. Wir nehmen die erste beste Tonart, z. B. *As* Dur.

Wo muss die Tonika *as* aufgesucht werden? — In der **Durlinie** (*As*), weil es eine **Dur**-Tonart ist.

Was hat *As* Dur zur Vorzeichnung? — 4 Been, denn diese stehen neben dem Buchstaben *As* geschrieben

Was für Akkorde lassen sich auf der **ersten** Stufe, also auf *as*, bilden? — Wir beginnen unsern Weg von *As*, folgen dem lichten Dreieck in Terzen und finden die Töne *As*, C, *Es*, also: *as* — *c* — *es* einen grossen Dreiklang.

Wir gehen von *Es* weiter in das dunkle Dreieck nach *ges*, und finden: *as* — *c* — *es* — *ges*, einen Dominantakkord und zwar für den Nachbar zur Linken, also für oder in *Des* Dur. Oder wir nehmen statt der kleinen Septime *ges* die grosse *g* (oder G), und erhalten: *as* — *c* — *es* — *g* einen grossen Septimenakkord.

Wir gehen von *ges* weiter nach *b* oder *bbe*, und erhalten: *as* — *c* — *es* — *ges* — *b* oder *bbe*, einen grossen oder kleinen Nonenakkord. — Lassen wir nun den bisherigen Grundton *As* weg, so beginnt das frühere Spiel von C aus, und wir erhalten die Akkorde: *C* — *Es* — *ges*, und C — *Es* — *ges* — *b* oder *bbe*, als Ableitungen von dem Hauptseptimen- oder von den beiden Nonenakkorden, während der **eigentliche** Grundton *As* schräg links aufwärts von der Mollinie in der Durlinie liegen bleibt.

Was für Akkorde lassen sich auf der **zweiten** Stufe bilden? Wie heisst die zweite Stufe? — Sie ist die Sekunde, oder was einerlei ist, die None, könnte also *b* oder *bbe* seyn; aber *bbe* liegt nicht in der Vorzeichnung, folglich muss es *b* seyn, die **grosse** Sekunde (None), und wir lernen beiläufig, dass die **zweite** Stufe in **Dur** eine **grosse** Sekunde ist.

Wir suchen *B* zuerst in der Durlinie auf, und finden auf bekannte Weise mit Hülfe des lichten Dreiecks den Dreiklang *B* — D — *F*, aber *d* muss laut Vorzeichnung von 4 Been nicht *d*, sondern *des* heissen, folglich

folglich hätten wir das *b* nicht in der Durlinie, sondern in der Molllinie aufsuchen müssen. Dies thun wir jetzt und finden den kleinen Dreiklang 𝔅 — *Des* — 𝔉, und lernen zugleich, dass die zweite Stufe in Dur einen kleinen Dreiklang hat.

Können wir auf einen kleinen Dreiklang einen Dominantakkord bauen? Nein, denn dieser muss die grosse Terz haben. — Aber vielleicht einen andern Septimenakkord? Ja, und zwar den sogenannten weichen, also gehen wir von 𝔉 nach *As* herauf und erhalten den Akkord

b — *des* — *f* — *as*.

Können wir auf einen kleinen Dreiklang (*b* — *des* — *f*) auch Nonenakkorde gründen? Nein; mithin ist die zweite Stufe (*b*) abgethan.

Wie heisst die dritte Stufe in *As* Dur? — Sie heisst *c*. Kann der Dreiklang auf *c* in diesem Fall ein grosser seyn? Nein, denn er würde *c* — *e* — *g* heissen, *e* heisst aber laut Vorzeichnung *es*; mithin ist es der Dreiklang *c* — *es* — *g*, und dieser ist (auf der dritten Stufe in Dur) ein kleiner, und es gilt von ihm alles, was so eben von dem Dreiklange *b* — *des* — *f* gesagt wurde, das heisst *c* wird in der Molllinie aufgesucht, und wir erhalten folgende Akkorde:

den kleinen Dreiklang *c* — *es* — *g*
den weichen Vierklang *c* — *es* — *g* — *b*

wie es die Zeichnung nachweiset.

Die vierte Stufe in *As* Dur ist die Unterdominante, also der Ton *Des* als nächster Nachbar zur Linken von *As*. Da *des* in der Durlinie liegt, so bildet er den Grundton eines grossen Dreiklangs (*des* — *f* — *as*),

und könnte als solcher durch Hinzufügung der kleinen Septime *ces* (über *Des* stehend) einen Dominantakkord bilden. Aber das *ces* ist nicht leitereigen in *As* Dur, wir nehmen also die neben *ces* stehende grosse Septime *c*, und erhalten dadurch den grossen Septimenakkord

des — *f* — *as* — *c*

Da wir auf den Dominantakkord auf *des* (*des* — *f* — *as* — *ces*) verzichteten, so fallen selbstredend auch die Nonenakkorde weg.

Der fünfte Ton ist die wichtige Dominante *Es*, welche als Nachbar rechts neben der Tonika *As* steht. Auf diesen Ton findet alles das Anwendung, was früher über den Dominantakkord gesagt wurde, und wir erhalten von *Es* ausgehend folgende Akkorde auf der fünften Stufe in *As* Dur:

den Dominantdreiklang *es* — *g* — *b*

den Dominant- oder Hauptseptimenakkord:

es — *g* — *b* — *des*

die beiden sich daran knüpfenden Nonenakkorde:

es — *g* — *b* — *des* — *f*

oder *es* — *g* — *b* — *des* — *fes*

Die sechste Stufe heisst *f* Das *f* muss aber in der Molllinie aufgesucht werden, weil der grosse Dreiklang *F* — 𝔄 — ℭ das leiterfremde *a* enthalten würde, also 𝔉 — *As* — ℭ heissen muss, woraus wir lernen, dass der Dreiklang auf der sechsten Stufe in Dur allemal ein kleiner ist. Für ihn gilt dasselbe, was bei Gelegenheit des kleinen Dreiklangs auf der zweiten und dritten Stufe gesagt wurde, und wir erhalten nur zwei Akkorde:

den kleinen Dreiklang: . . *f* — *as* — *c*

den weichen Vierklang: . . *f* — *as* — *c* — *es*.

Die **siebente Stufe** liegt einen Halbton unter der Oktave, heisst also *g*. Einen grossen Dreiklang (*g*—*h*—*d*) können wir nicht darauf gründen, denn weder *h* noch *d* sind leitereigen in *As* Dur; einen kleinen Dreiklang (*g* — b — *d*) auch nicht, denn *b* ist zwar leitereigen in *As* Dur, aber nicht *d*. So bleibt denn nur noch der **verminderte** Dreiklang übrig, und da dieser bekanntlich aus lauter kleinen Terzen besteht, so suchen wir vorläufig das *g* in der **Molllinie** auf. Von G aufwärts nach *B* giebt die kleine Terz *g* — *b*; von *B* weiter über die Ziffer 7 gelangen wir zur zweiten kleinen Terz *des*, und der Akkord heist

g — *b* — *des*.

Der nächste Buchstabe über *des* heisst *f*, welches gegen *des* eine grosse Terz bildet; dies giebt den sogenannten **Vierklang mit kleiner Quinte**

g — *b* — *des* — *f*

(grosser Nonenakkord mit ausgelassenem Grundton *es*) und wenn wir statt *f* das daneben stehende *fes* nehmen, so erhalten wir den **verminderten Septimenakkord**

g — *b* — *des* — *fes*

der, wie wir wissen, aus lauter kleinen Terzen (*g* — *b*; *b* — *des*; *des* — *fes*) besteht, und dessen eigentlicher Grundton *Es* links schräg aufwärts vom scheinbaren Grundton G aufgefunden wird.

§. 31.

Aus dieser Analyse geht hervor, dass, wenn man sich erst in der Zeichnung orientirt und in ihren Sinn hineingedacht hat, das Ermitteln jeglicher Akkorde in jeglicher Tonart keine Schwierigkeit haben wird und den grossen Vortheil einer **vollkommenen Sicherheit** gewährt. Umgekehrt lässt sich jeglicher niedergeschrie-

bene Akkord (dafern er keine übermässigen Intervalle enthält) mit Hülfe der Zeichnung leicht auf seine Entstehung zurück führen. Wir stossen z. B. auf den Akkord

eis — gis — h — dis

und wollen ihn zergliedern. — *Eis* in der Durlinie aufgesucht, würde die grosse Terz *eis — gisis* geben, es soll aber nicht *gisis* sondern *gis* seyn, folglich muss der Ton *eis* in der Molllinie aufgesucht werden. Wir finden hier, den Dominantenweg längs dem dunklen Dreieck wandelnd, die Folge

Eis — Gis — h — dis

und erkennen an der 9, welche nach *dis* führte, dass der Akkord ein grosser Nonenakkord seyn würde, wenn er aus fünf und nicht, wie es hier der Fall ist, nur aus vier Tönen bestände. Der Grundton ist also weggelassen. Wie heisst dieser Grundton? Wir steigen von Eis eine grosse Unterterz (kleine Obersexte) schräg links aufwärts zurück, und gelangen zum Tone *Cis*. Der Akkord hiess also ursprünglich

cis — eis — gis — h — dis

das *cis* ist ausgelassen, und es bleibt: *eis — gis — h — dis* übrig, nämlich ein sogenannter Vierklang mit kleiner Quinte.

Dies eine Beispiel wird hinreichend zeigen, auf welche Art die Tafel zur Ermittelung der Akkorde zu benutzen ist.

§. 32.

Für die Akkorde in den Moll-Tonarten wird, um Irrungen zu vermeiden, daran erinnert, dass man sich auf die Vorzeichnung nicht allein verlassen darf, sondern dabei den unter dem Mollbuchstaben stehenden siebenten Ton (z. B. in A Moll das *gis*) scharf ins Auge fassen muss. Geschieht dies, so zeigt die Tafel

unzweideutig an, weshalb unter andern die d r i t t e Stufe in M o l l gar keine leitereignen Akkorde haben kann. Betrachten wir z. B. in A Moll die d r i t t e Stufe; sie heisst *c*. Ein Dreiklang auf *c* als D u r buchstabe würde *c* — *e* — *g* heissen, und auf *c* als-M o l l buchstabe *c* — *es* — *g*; aber weder *g* noch *es* sind in A Moll leitereigen, folglich kann auf den Ton *c* in A Moll kein Dreiklang und also auch kein Vierklang von leitereignen Tönen gebildet werden.

§. 33.

Als eine Uebung im Auffinden der Akkorde folgt hier eine Liste aller 17 in D u r und aller 14 in M o l l vorhandenen Akkorde, sowohl der leitereignen als der mit Hülfe der Hauptseptime und beider Nonen gebildeten und abgeleiteten.

Wir wählen dazu die Normal-Tonarten (*C* Dur und A Moll) und schreiben die Akkordtöne mit den Buchstaben, wie sie auf der Zeichnung stehen, damit man die Akkorde selbst dort um so bequemer aufsuchen und verfolgen kann.

In *C* Dur.

I. Stufe. 1) *C* — 𝔈 — *G*
2) *C* — 𝔈 — *G* — *h*
3) *C* — 𝔈 — *G* — *b* (nicht leitereigen)

II. Stufe. 1) 𝔇 — *F* — 𝔄
2) 𝔇 — *F* — 𝔄 — *C*

III. Stufe. 1) 𝔈 — *G* — 𝔥
2) 𝔈 — *G* — 𝔥 — *D*

IV. Stufe. 1) *F* — 𝔄 — *C*
2) *F* — 𝔄 — *C* — 𝔈

V. Stufe. 1) *G* — 𝔥 — *D*
2) *G* — 𝔥 — *D* — *f*
3) *G* — 𝔥 — *D* — *f* — *a*
4) *G* — 𝔥 — *D* — *f* — *as* (nicht leitereigen)

VI. Stufe. 1) 𝔄 — *C* — 𝔈
2) 𝔄 — *C* — 𝔈 — *G*

VII. Stufe. 1) 𝔥 — *D* — *f*
2) 𝔥 — *D* — *f* — *a*
3) 𝔥 — *D* — *f* — *as* (nicht leitereigen)

In A Moll.

I. Stufe. 1) A — *C* — E
2) Keinen Vierklang.

II. Stufe. 1) H — *D* — *f*
2) H — *D* — *f* — *a*
2) H — *D* — *f* — *as* (nicht leitereigen)

III. Stufe. 1) *C* . . . keinen Dreiklang.
2) Keinen Vierklang

IV. Stufe. 1) D — *F* — A
2) D — *F* — A — *C*

V. Stufe. 1) *E* — Gis — *H*
2) *E* — Gis — *H* — *d*
3) *E* — Gis — *H* — *d* — *f*
4) *E* — Gis — *H* — *d* — *fis* (nicht leitereigen)

VI. Stufe. 1) *F* — A — *C*
2) *F* — A — *C* — E

VII. Stufe. 1) Gis — *H* — *d*
2) Gis — *H* — *d* — *f*.

Und um den Gegenstand vollständig zu erledigen, fügen wir hier eine Akkorden-Tabelle mit Beispielen für *C* Dur und A Moll bei, die weiter keiner Erklärung bedarf. —

Akkorden - Tabelle.

Benennung der leitereignen Akkorde.	Auf welcher Stufe der Tonleiter sie ihren Sitz haben. In Dur.		In Moll.	
Der grosse Dreiklang	I. IV. V.	*c - e - g* *f - a - c* *g - h - d*	V. VI.	*e - gis - h* *f - a - c*
Der kleine Dreiklang	2. 3. 6.	*d - f - a* *e - g - h* *a - c - e*	1. 4.	*a - c - e* *d - f - a*
Der verminderte Dreiklang.	7.	*h - d - f*	2. 7.	*h - d - f* *gis - h - d*
Der grosse Septimen-Akkord.	I. IV.	*c - e - g - h* *f - a - c - e*	VI.	*f - a - c - e*
Der weiche Septimen-Akkord.	2. 3. 6.	*d - f - a - c* *e - g - h - d* *a - c - e - g*	4.	*d - f - a - c*
Der Dominantakkord.	V.	*g - h - d - f*	V.	*e - gis - h - d*
Der grosse Nonen-Akkord.	V.	*g - h - d - f - a*		
Der kleine Nonen-Akkord.			V.	*e - gis - h - d - f*
Der Septimenakkord mit kleiner Quinte.	7.	*h - d - f - a*	2.	*h - d - f - a*
Der verminderte Septimenakkord.			7.	*gis - h - d - f*

Also in Dur 15, und in Moll 12 leitereigne Akkorde.

V. Verwandtschaft der Tonarten.

§. 34.

Die Tafel bezeigt sich auch nützlich zur Erkennung der nächstverwandten Tonarten.

Man schreibe aus der Durlinie drei nebeneinander stehende Töne ab (z. B. *F* — *C* — *G*) und setze die Paralleltöne (D — A — E) darunter, also

F — *C* — *G*
| | |
D — A — E

so zeigen die vier äussern Tonarten die nächst verwandten der beiden inneren.

In unserm Beispiel ist daher C Dur zunächst mit *G* Dur und *F* Dur, und sodann mit A Moll, E Moll und D Moll verwandt, *F* Dur dagegen nicht direkt mit *G* Dur, und D Moll nicht direkt mit E Moll.

Fragte man z. B.: Welches sind die nächstverwandten Tonarten von Fis Moll? so würde man hinschreiben (Fis in der Mitte)

H — Fis — Cis
D — *A* — *E*

und die Antwort wäre: Fis Moll ist verwandt zunächst mit H Moll und Cis Moll, und sodann mit *A* Dur, *D* Dur und *E* Dur.

VI. Modulation.

§. 35.

Das Technische bei der Modulation, also ihr Mechanismus, besteht bekanntlich darin, dass man einen

Dominant-Akkord (oder einen von ihm abgeleiteten) einführt, diesen normalmässig auflöset und dadurch zu der gewünschten Tonart gelangt. Die Tafel giebt hierzu folgende Anleitung:

1) In jedem Modulations-Akkorde (worunter ausschliesslich nur ein solcher verstanden wird, in so fern er zur Bewerkstelligung eines Uebergangs dient) pflegt die kleine (Haupt-) Septime vorzukommen. Sie ist jedesmal an der Spitze des gekrümmten dunklen Dreiecks aufzusuchen.

2) Von da links gehend zeigt der nächste grosse Buchstabe allemal die Tonart an, in welche der eingeführt gewesene Modulations-Akkord lösen muss *).

Beispiel 1. Der Dominant-Akkord *g—h—d—f* ist eingeführt worden. Wohin löst er? — Die kleine Septime heisst hier *f*, die Pfeilspitze zeigt links nach dem grossen Buchstaben *C*, und der eingeführte Akkord modulirt daher nach der Tonart *C* (Dur oder Moll).

Beispiel 2. Man hat den Akkord *h—d—f—a* eingeführt. Wohin modulirt er? — Auch in diesem (unvollständigen grossen Nonen-) Akkorde ist *f* die ursprüngliche kleine Septime, folglich wird der genannte Akkord wie der vorige links nach *C* moduliren.

§. 36.

Will man umgekehrt nach einer bestimmten Tonart moduliren, so ist das Verfahren nach der Analogie folgendes:

1) Man sucht den tonischen Buchstaben der fraglichen Tonart auf und merkt zugleich seinen Nachbar zur Rechten.

*) Von sogenannten Trugschlüssen kann begreiflich hier keine Rede seyn.

2) Auf den letztern gründet man irgend einen Modulations-Akkord, löst denselben normal auf, und gelangt so in die bestimmte Tonart.

Beispiel 1. Man will nach A Moll moduliren. Welchen Modulations-Akkord muss oder kann man einführen? — Man sucht von A den Nachbar zur Rechten auf, also E. Aber auf E in der Mollinie können wir keinen Dominant-Akkord gründen, weil dieser stets eine grosse Terz haben muss. Wir suchen daher das *E* in der Durlinie auf und finden auf dem Dominantwege:

e — *gis* — *h*
e — *gis* — *h* — *d*
e — *gis* — *h* — *d* — *fis*
e — *gis* — *h* — *d* — *f*
gis — *h* — *d*
gis — *h* — *d* — *fis* oder *f*
h — *d* — *fis* oder *f*

die sämmtlich in die geforderte Tonart moduliren werden, weil die ursprüngliche kleine Septime *d* links nach *A* zeigt, oder auch weil die Grundquinte *H* rechts von *A* liegt.

Beispiel 2. Wir wollen mittelst des Akkords: *fis* — *a* — *c*, ursprünglich nach der Tonart *G* moduliren. — Wir suchen zuerst *fis* als kleine Septime (an der Spitze eines dunkeln Dreiecks) auf, finden es aber in Verbindung mit *Dis* und His, können es also nicht brauchen; wir nehmen jetzt *c*, und finden es als kleine Septime in Verbindung mit dem Ton *A*, und zur Mollinie hinabsteigend auch den Ton Fis, folglich können wir das *c* brauchen, und es führt links nach der Tonart *G*. Allein wir versuchen auch *a* als kleine Septime, und finden sie (über dem *H*) in Verbindung mit

fis und *c*, folglich leitet sie links nach der Tonart *E*. Wir lernen also hieraus, dass der fragliche Akkord

fis — *a* — *c*

eben sowohl nach der Tonart *G* wie nach der Tonart *E* leiten kann; nun ist aber *E* das Moll von *G* u. s. w. und so lassen sich an einen und denselben Akkord mehre interessante Folgerungen knüpfen.

Dies eine Beispiel wird hinreichen, um darzuthun, dass die Tafel auch zur Ermittelung der Mehrdeutigkeit in der Modulationslehre sich nützlich und praktisch brauchbar beweiset.

§. 37.

Bisher wurde angenommen, dass in allen vorigen Modulations-Akkorden die kleine Septime enthalten war. Wie nun, wenn sie nicht darin enthalten ist? — Dann kann und muss der Akkord kein anderer als ein Dominant-Dreiklang seyn, und dieser löst jedesmal (d. h. normal und ohne Trugschluss) in seinen Nachbar zur Linken. Z. B. der Dominant-Dreiklang

g — *h* — *d* löst linkerhand von *G* nach *C*
der *d* — *fis* — *a* „ „ „ *D* „ *G*
„ *a* — *cis* — *e* „ „ „ *A* „ *D* u. s. w.

Dass wir es kurz machen:

der eigentliche Grundton des Modulations-Akkordes mit oder ohne Septime (mit oder ohne Nonen) liegt allemal in der Durlinie rechts neben der Tonart, nach welcher wir hinwollen; der eigentliche Grundton jedes verminderten Septimen-Akkordes liegt allemal von der Molllinie links aufwärts steigend ebenfalls in der Durlinie; und endlich liegt die Grundquinte des als Modulations-Akkord gebrauchten Dominant-Akkordes

allemal in der Durlinie rechts um zwei Buchstaben weiter neben der Tonart nach welcher wir hinwollen, oder nach welcher der Akkord zunächst führen wird.

Wer diese drei Merkzeichen festhält, dem wird die Tafel beim Moduliren stets die erwünschte Auskunft geben.

VII. Rückblick.

Fassen wir nun den harmonischen Inhalt der Tafel nach Obigem zusammen, so finden wir alle naturgegebenen oder unmittelbar aus diesen gebildeten Akkorde, und zwar:

1) Die tonischen Dreiklänge und die Dreiklänge beider Dominanten durch Dreiecke (gleichsam symbolisch) dargestellt, die grossen licht schraffirt, die kleinen weiss.

2) Die Dominant-Akkorde mit ihrer Septime gehen zwar über die Dreiklänge hinaus, bilden aber in dem gekrümmten dunkeln Dreieck eine abgeschlossene Figur, und biegen sich gleichsam symbolisch zur ersten Tonmasse zurück, aus der sie hervorgegangen sind, und in die sie sich wieder auflösen.

3) Die beiden auf die Septime gesetzten Pfeilspitzen der grossen und kleinen None deuten auf das bewegliche Spiel der aus dem Dominant-Akkorde hervorgehenden Bildungen hin. Hier hört jede natürliche Folge auf, und wollte man gewaltsam noch Terzen aufbauen, so würde man Akkorde machen, welche die Natur nicht gegeben hat.

4) Der bewegliche überall hinwendbare verminderte Septimen-Akkord fusst unsicher auf der Molllinie, weil er seine feste Durstütze (die ihm links oberhalb liegen geblieben ist) verloren hat, und schwankt bald da, bald dorthin.

5) Die wichtige Dreiklangskette: *c — e — g*; *a — c — e*; *f — a — c* etc. (S. 95. I. des Marx'schen Werks) ist durch eine adequate (zusammenhängende) Kette von Dreiecken zur Anschauung gebracht.

6) Alle nicht abgeschlossene Konfigurationen, z. B. *c — e — g — h* . . . . . deuten auf willkührlich gebildete Septimen- oder andere Akkorde hin (S. 185. I. des Marx'schen Werks).

Ferner dürfte die Tafel noch folgende Vortheile gewähren:

7) Die Aufweisung der Verwandtschaft, Vorzeichnung und Enharmonik der Tonarten, und die leichte und vollkommene Orientirung in jeder Tonart überhaupt.

8) Die Erleichterung der Modulationskunst, weil die Tafel jeden erforderlichen Modulations-Akkord (Dominant-Akkord mit seinen Verkettungen) praktisch an die Hand giebt.

9) Die Erleichterung im Auffinden der Mehrdeutigkeit der Akkorde, indem die Intervalle bald in dieser bald in jener Stellung in den verschiedenen Konfigurationen der Tafel aufgesucht werden können.

Endlich ist noch zu bemerken:

10) Von den Durchgangs-Akkorden (Beispiele № 487 — 495. I. der Marx'schen Schrift) hat die Tafel absichtlich keinen aufgenommen, ja nicht einmal den übermässigen Dreiklang (*c — e — gis*), was man nicht für einen Mangel, sondern für eine sachgemässe methodis h-nothwendige Beschränkung ansehen wolle.

VIII. Schlussbemerkung.

Ich schliesse hiermit die Anweisung zum Gebrauch der Tafel, obwohl ihre Nützlichkeit noch nicht erschöpft ist und viel weiter ausgedehnt werden könnte. Der wahre Nutzen findet sich erst beim Gebrauch selbst; ich will nur noch den Erfahrungssatz hinzufügen, dass es mir mit Hülfe dieser Tafel mehr als einmal gelungen ist, einem Dilettanten (dafern er nicht ganz ohne Vorkenntniss war) das ganze System der Tonarten und die Bildung sämmtlicher Akkorde in wenigen Unterhaltungsstunden zu erklären, und von ihm die Versicherung erhalten zu haben, dass er bis dahin eine so klare und vollständige Uebersicht nicht erworben hatte.

Nachträglich will ich noch bemerken, dass die 24 graden Linien, welche als Durchmesser quer durch die Mitte der Kreisfläche laufen und je zwei und zwei Theilungspunkte mit einander verbinden, den Zweck haben, den enharmonischen Tonwechsel anzuzeigen. Verfolgt man z. B. die Linie, welche von *Des* quer durch die Mitte läuft, so führt sie uns nach *Cis*, zeigt also an, dass *des* und *cis* gleichbedeutend sind und gegenseitig enharmonisch verwechselt werden können. Sucht man dagegen einen Ton nicht in der Durlinie, sondern in der Molllinie auf, so muss man selbstredend auch bis an den entgegengesetzten Ton in der gegenüberstehenden Molllinie gehen z. B. B = Ais, Es = Dis, As = Gis u. s. w.

Dieser Gang erstreckt sich auch auf die übrigen kleinen Buchstaben der Zeichnung, z. B. *d* = *eses*, *a* = *bbe*, *e* = *fes* u. s. w., die nach der Temperatur unsres Tonsystems einerlei Tonhöhe haben, also gegenseitig enharmonisch verwechselt werden können.

C. v. Decker.

Inhalt.